
Les journaux d'Edward Stachura : à la frontière de la vie et de la littérature

Edward Stachura's Diaries: at the limit between life and literature

Paweł Rodak



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/res/3330>

DOI : 10.4000/res.3330

ISSN : 2117-718X

Éditeur

Institut d'études slaves

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2019

Pagination : 547-558

ISSN : 0080-2557

Référence électronique

Paweł Rodak, « Les journaux d'Edward Stachura : à la frontière de la vie et de la littérature », *Revue des études slaves* [En ligne], XC-4 | 2019, mis en ligne le 15 décembre 2020, consulté le 25 janvier 2021.

URL : <http://journals.openedition.org/res/3330> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/res.3330>

Revue des études slaves

LES JOURNAUX D'EDWARD STACHURA

À la frontière de la vie et de la littérature

PAR

Paweł RODAK

Centre de civilisation polonaise – Sorbonne Université

TRANSGRESSION

La vie et l'œuvre d'Edward Stachura sont étroitement liées au modèle transgressif. Comme nous le savons, la transgression signifie dépasser les frontières et les normes socialement établies et adoptées comme contraignantes dans un certain ordre culturel. Les pratiques transgressives de Stachura sont proches du modèle « beatnik » [*beat generation*], fonctionnant aux États-Unis dans les années 1960 et 1970 (ce sont aussi les années de l'activité créatrice de Stachura), et associées au rejet de la culture bourgeoise considérée comme culture de consommation. Dans le cas de Stachura, comme dans le cas des « beatnik », la transgression se produit simultanément à plusieurs niveaux : dans la vie, dans les pratiques d'écriture, dans le processus créatif, dans la littérature. La transgression existentielle renforce ainsi chez lui la transgression littéraire, et inversement. L'écrivain n'eut en effet de cesse de tenter le rapprochement le plus étroit entre sa vie et ses écrits, jusqu'au point où les deux s'identifient. Ce phénomène de « *życiopisanie* », « vie-écriture », pour reprendre la notion du spécialiste de son œuvre Henryk Bereza, peut tout autant être considéré comme une autre forme de transgression :

Stachura écrit de toute sa personne, et tout chez lui est gouverné par l'écriture ; Stachura n'existe pas en dehors de l'écriture. [...] Il est vrai que la vie de Stachura est « vie-écriture ». Sa production littéraire s'identifie donc à son existence, l'une découle de l'autre, c'est une unité, une unité indissociable, totale¹.

1. Henryk Bereza, *Życiopisanie*, dans : E. Stachura, *Fabula rasa. Z wypowiedzi rozproszonych*, sous la dir. de K. Rutkowski (E. Stachura, *Poezja i proza*, vol. 5), Warszawa, Czytelnik, 1987, p. 455-456.

Finalement, en rapprochant constamment la vie et l'écriture Stachura atteint les frontières de la littérature dont le mode d'existence est un livre imprimé. C'est ce que l'on peut voir le mieux dans son journal intime. Mais seulement dans sa version manuscrite originale.

À LA FRONTIÈRE DE LA VIE

Edward Stachura naquit en 1937 en France, où il habita jusqu'à l'âge de onze ans. Ses parents y avaient émigré pour des raisons économiques et ne rentrèrent en Pologne qu'en 1948. À son retour, Stachura séjourna d'abord à Aleksandrów Kujawski (en Cujavie), puis au bord de la Baltique à Gdynia, puis à Lublin, Wrocław et Varsovie. À Lublin et à Varsovie, il fit des études de lettres françaises, ce qui lui permit par la suite de devenir traducteur. Il traduisit notamment en polonais des œuvres d'Henri Michaux, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Valéry, traduisant aussi de l'espagnol des textes d'Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar ou encore Gabriel García Márquez.

Pourtant, Stachura fut avant tout poète, romancier, compositeur et chanteur (il traduisit aussi des chansons de Jacques Brel et de Georges Brassens). Par cette double activité, Stachura offre un premier dépassement, puisqu'il est rare qu'un écrivain publiant des livres soit en même temps un chanteur donnant des concerts. Cette alliance entre musique et littérature, tout comme entre expression orale (chantée) et parole écrite (imprimée), constitue l'une des transgressions de l'auteur.

Edward Stachura fut toujours sur la route. Il avait un appartement à Varsovie qu'il occupait fort peu. Ses journaux et ses cahiers ont été intitulés d'ailleurs *Cahiers de voyage* par le critique littéraire et éditeur Krzysztof Rutkowski, qui en publia des extraits, puisés dans les notes originales de l'écrivain, déposées au Musée de littérature de Varsovie, dans une revue consacrée à la poésie, intitulée *Poesie*². Ils sont écrits dans diverses villes et localités provinciales de Pologne, mais aussi en Amérique du Nord, en Norvège, au Canada, en Syrie, en France ou encore au Mexique. Il s'agit bien là d'un autre dépassement, sinon des règles, du moins des coutumes littéraires. Stachura n'est pas un écrivain qui a pour attributs un cabinet de travail, une plume, un bureau ou une lampe ; les siens sont la route, la forêt, le bus, le train, comme en témoignent plusieurs photos. Il existe bien sûr des relations entre Stachura et la *Beat Generation* américaine, et surtout avec le célèbre *Sur la route*, qui fut considéré comme un manifeste de cette génération, même si le nom de Kerouac n'apparaît jamais dans ses journaux, et que le nom d'Allen Ginsberg n'est mentionné qu'une fois.

2. Krzysztof Rutkowski, *Zeszyty podróżne* [Cahiers de voyage], *Poezja*, 1981, n° 8, p. 42-43. Les manuscrits originaux des notes d'Edward Stachura se trouvent dans le Musée de littérature de Varsovie sous la référence Notatniki (ML, n° 2551, vol. I-X). La première édition monographique en deux volumes de ces notes parut sous le titre *Journaux. Cahiers de voyage* : Edward Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne*, 2 vol., choix, rédaction à partir du manuscrit, notes et postface de Dariusz Pachocki, vol. 1, Warszawa, Iskry, 2010 et vol. 2, Warszawa, Iskry, 2011.

La route de Stachura connut une fin tragique. Il se suicida le 24 juillet 1979 ; on le retrouva pendu dans son appartement de Varsovie. Quelques mois plus tôt, il s'était blessé gravement après être resté sur les rails à l'arrivée d'un train (il écrira y avoir été poussé par sa voix intérieure) : il ne pouvait plus écrire de sa main droite. Il rédigea alors *Me résigner au monde* [*Pogodzić się ze światem*] de la main gauche. *Me résigner au monde*, qui occupe les derniers cahiers de son journal, fut écrit en deux mois, entre fin mai et fin juillet 1979.

Stachura est une personnalité unique dans la littérature polonaise. Dans sa préface à la publication française de *Me résigner au monde*, l'historien de la littérature polonaise Christophe Rutkowski écrivait :

La vie d'Edward Stachura, comme sa poésie, fut une interminable ascension, une recherche de l'impossible, une tentative de franchir les frontières de la littérature ; elle fut une éternelle errance. Comme tant d'autres poètes, il choisit l'isolement, mais il le paya très cher, de sa folie, de sa souffrance et de sa vie³.

Vers la fin de sa vie, Stachura écrivit des lettres qui demandaient à ce que l'on raye son nom de la liste de l'Union des écrivains polonais, qu'on le retire de toutes les bibliographies, des encyclopédies et des dictionnaires. Il refusait qu'on le qualifie d'écrivain, tout au moins d'écrivain de l'imprimé. À cette même époque, il se mit à distribuer toutes ses affaires, ce qui transgressait d'autres règles en vigueur dans la vie sociale, et il finit par être interné dans un hôpital psychiatrique. Stachura était conscient de sa situation et de ses transgressions. Il écrivit ainsi dans son journal :

La publication de mes nouvelles, de *Soi* et de *Beaucoup de feu*, etc., m'a rapporté beaucoup d'argent. J'ai tout distribué. J'en glissais discrètement dans la main ou dans la poche des vieilles personnes que je rencontrais dans les snack-bars où je prenais mes repas. J'ai distribué ainsi – et autrement – près de cent mille zlotys. Je le dis juste pour pouvoir poser une question : est-ce que c'était normal ?

Quand je n'ai plus eu d'argent, j'ai commencé à distribuer des choses que j'avais chez moi : des chemises, des pantalons, des vestes, deux magnifiques ponchos mexicains, mon appareil photo, ma radio et même ma guitare brésilienne, et de menus objets. Là encore, je le dis juste pour pouvoir poser la question : est-ce que c'était normal ?

Où finit le normal ? Où commence l'anormal ? La question est là. Quand finit la folie supportable ? Quand commence la folie insupportable ?

J'étais devenu un solitaire en plein milieu de la grande communauté humaine. Est-ce que c'était normal⁴ ?

Est-ce ma faute si j'ai voulu porter tous les malheurs qui ne courent pas les rues mais arrivent à tout le monde ? Est-ce ma faute si j'ai voulu vaincre le mal ? Est-ce ma faute si pendant ces avant-derniers jours, j'ai même voulu

3. Rutkowski, « Préface », dans Edward Stachura, *Me résigner au monde*, trad. fr. Laurence Dyèvre, Paris, Solin, 1991, p. 9.

4. Stachura, *Me résigner au monde*, op. cit., p. 46-47.

sauver tous les êtres humains ? Est-il anormal, maladif de désirer le bonheur des hommes, le bonheur de tous, bien sûr, sans exception ; est-ce que « tous » pourraient être heureux en sachant, en étant conscients qu'il y a dans le monde ne fût-ce qu'un seul être malheureux ? Est-il possible, si on va dans ce sens-là, de ne pas être extrême ? Est-il possible, si on va dans ce sens-là, de ne pas aller jusqu'au bout, de s'arrêter à mi-chemin ? Est-ce qu'il est possible, dans ce sens-là, de garder la mesure et de respecter cette règle d'or ? Est-ce qu'on peut ne pas entourer d'un bras d'amour, est-ce qu'on peut rester indifférent ne fût-ce qu'à un seul homme ? Peut-il y avoir des élus et des non-élus, dans l'ordre du monde ? Si oui, on ne peut pas parler d'un ordre⁵.

En 1982, trois ans après le suicide d'Edward Stachura, on publia ses œuvres les plus importantes, prose et poésie, en cinq volumes⁶. Les couvertures bleues de ces livres ressemblent au tissu des blue-jeans. L'éditeur avait même le projet d'en utiliser le tissu-même, ce qui s'est avéré difficile à réaliser. Ces cinq volumes se sont vendus en quelques jours. Malgré deux autres rééditions (1984 et 1987), ces livres sont devenus rares et peu accessibles. Depuis cette publication, Stachura est devenu une légende.

À LA FRONTIÈRE DE L'ÉCRITURE

Edward Stachura a tenu son journal à partir des années 1950 jusqu'à la fin de sa vie. Dans la version manuscrite, on trouve une grande variété de supports et d'autres matériaux. La principale partie est constituée de 27 ou 28 cahiers⁷ de diverses épaisseurs, de différents aspects, destinations et origines. Stachura utilisait des cahiers fins d'écoliers, des cahiers de brouillon plus épais et des cahiers de notes à feuilles blanches, à lignes, à carreaux, mais aussi des cahiers de musique de divers formats. Ces cahiers ont été fabriqués en Pologne ou dans d'autres pays où Stachura avait voyagé (Mexique, Syrie, Norvège, Suisse, France, USA, Canada). Outre les cahiers, il a aussi laissé des dizaines de feuilles volantes, plusieurs feuilles détachées avec des notes semblables par sa nature à celles des cahiers, mais aussi des lettres de longueurs différentes, des cartes postales (dont certaines écrites à lui-même), des documents, des prospectus, des invitations et affiches et des articles de la presse polonaise et étrangère collés dans des cahiers. Cette diversité est significative, parce que Stachura n'aimait pas l'uniformisation, ni dans la littérature ni dans la vie.

Ces matériaux ont des fonctions diverses : ils servent à mémoriser, à noter des besoins quotidiens, mais aussi à maîtriser de nouveaux espaces, des sphères de la vie que Stachura découvrait sur son chemin. Il s'agissait peut-être aussi de laisser son empreinte individuelle sur l'espace social, de personnaliser cet

5. Stachura, *Me résigner au monde*, op. cit., p. 52-53.

6. Id., *Poezja i proza* [Poésie et prose], vol. 1-5, Comité de rédaction : Henryk Bereza, Ziemowit Fedecki, Krzysztof Rutkowski, Warszawa, Czytelnik, 1982.

7. Le Musée de littérature de Varsovie dispose de 25 cahiers. La famille de Stachura dispose de deux ou trois cahiers supplémentaires.

espace en l'extrayant de son ordre premier normalisé : d'inscrire ces éléments dans l'ordre propre au journal, régi par celui qui l'écrit (le geste qui consiste à découper un article et le coller ou l'introduire dans le journal est de ce point de vue significatif). On peut ainsi d'emblée comprendre que le journal servait, dans sa structure matérielle, à préserver un équilibre (une sorte d'« homéostasie ») entre le monde extérieur, avec ses nouveaux éléments successifs, et le monde intérieur du diariste. Cette « homéostasie » est ainsi clairement régie par le diariste. La variété des supports d'écriture et outils (crayons, stylos, feutres de diverses couleurs, etc.) de même que certains éléments en dehors du texte confirment son dégoût pour une normalisation matérielle et textuelle dont il a pu rencontrer des exemples, notamment dans les journaux publiés. Lui-même ne souhaitait pas tenir un tel journal, l'écrire à la main, en accord avec les règles de la culture de l'imprimé. Dès le début de sa pratique diaristique, qui fut concomitante avec le début de sa pratique littéraire, Stachura dépassa les règles de la culture de l'imprimé.

Le journal de Stachura est loin d'être une sorte de journal littéraire écrit dans l'intention d'être publié. C'est un journal qui « comme l'œuvre d'art, [...] n'existe qu'en un seul exemplaire⁸ ». Par ses notes datées, les journaux de Stachura contiennent des éléments typiques du genre, mais en incluent aussi d'autres qui n'apparaissent pas habituellement dans les journaux : notes non datées, assemblage de pratiques externes au journal comme des listes de choses à régler, des notes sur ses comptes, des projets et des esquisses concernant des situations concrètes. Stachura utilisait divers supports dans le même temps : en plus des cahiers, il faisait des annotations sur des feuilles volantes ou encore inscrivait des notes datées dans plusieurs cahiers, sans continuité. Les notes de Stachura possèdent ainsi des traits caractéristiques propres aux journaux, mais elles sont en même temps assez éloignées d'une pratique typique de diariste. Leur aspect matériel est donc singulier.

Dans les cahiers de Stachura on voit un mélange des notes datées et non datées qui sont, chez lui, rigoureusement séparées par des lignes horizontales de sorte qu'en lisant ses notes dans l'original, il demeure souvent un doute sur sa date. De même, la manière d'agencer l'espace graphique des cahiers est très originale. Après une longue note, il laisse par exemple une place vide (une demi-page, une page entière ou plusieurs feuilles). Beaucoup de cahiers sont laissés inachevés, de sorte qu'ils restent à la fois remplis et attendent de l'être, pleins et vides, réalisés et potentiellement réalisés.

Il est évident que le modèle de l'uniforme et du linéaire ne l'intéressait pas. Stachura n'utilise pas seulement toutes sortes de cahiers, mais il le fait de toutes sortes de manières : ainsi, en tenant des notes au début du cahier et ensuite, à partir de la fin, en laissant une place vide et renonçant à finir le cahier

8. Philippe Lejeune, Catherine Bogaert, *Un journal à soi. Histoire d'une pratique*, Paris, Textuel, 2003, p. 9.

non terminé, ainsi, en commençant par les premières pages puis en poursuivant par la fin du cahier, laissant les feuilles centrales vierges. Dans le cas de sa pratique de diariste, les supports modèlent peu le caractère de sa pratique.

Tous ces détails ne peuvent s'observer bien sûr dans la version imprimée de ses journaux. Le caractère multiforme, non linéaire, discontinu, exceptionnel, la potentialité de la pratique d'écriture d'Edward Stachura sont enfermés dans un objet uniforme, linéaire, continu, standardisé, fermé et fini. Mais dans ses notes manuscrites, la dynamique, l'imprévisible, l'élément non standardisé de la pratique dépassent la stabilité du genre.

Les notes de Stachura se distinguent d'autres journaux ou carnets par l'absence de référence à l'espace privé : maison, appartement, chambre. On n'y rencontre guère les motifs si souvent répétés dans les journaux : bureau, stylo, lampe. Le dernier cahier est une exception. À la suite de son accident sur les rails et de la perte de sa main droite, le poète retourne dans la maison familiale, à Łazience, et c'est sa mère qui s'occupe de lui. Jusqu'alors dominaient dans ses cahiers des lieux et des espaces publics : gares, trains, bus, parfois bacs ou avions, restaurants, bars, cafés, pubs, hôtels, refuges. « Le compartiment de train », écrit-il en novembre 1973, « est pour moi une maison comme une autre, où il m'est parfois donné de passer des semaines entières⁹ ».

Les notes de Stachura sont profondément ancrées dans le temps et dans l'espace, ce qui se reflète autant dans leur matérialité que dans le texte même, et nous renvoie à la question du contexte de la pratique diaristique. Il existe une corrélation claire entre le temps météorologique et la forme physique et psychique du poète. Stachura reçoit le monde avant tout par sa peau, et ses notes ressemblent à un prolongement des sens qui permettent d'éprouver avec une sensibilité accrue des paysages, des sons, un goût, une odeur. Aussi ces notes offrent-elles une relation claire, fonctionnant dans les deux sens, entre la main qui écrit et les organes de la perception. Cette relation à deux sens est signalée dans une certaine mesure par des verbes de perception :

À l'ouest, on voyait encore le soleil, mais à l'est c'était la lune, pleine lune. Ensuite, le soleil s'est couché, répandant de ce côté une luminosité indescriptible. J'ai levé mes jumelles et je me suis mis à regarder. Les nuages formaient une large embouchure d'un fleuve immense qui s'écoule dans la mer, avec îles et îlots, et moi, je cherchais, dans ces rivages, au milieu de ce delta, un endroit où j'aurai envie, là, tout de suite, de me transporter. J'étais assis dans un ravin, je me reposais, une branche de noisetier, toute sèche, que j'avais coupée dans les bois, au-dessus de ma tête. Je la fumais, ma cigarette, et je regardais les pentes de la vallée, les arbres, ce ciel déchirant, la ligne étroite de la forêt. Oh, Dieu, bon Dieu. Je regardais donc¹⁰.

9. « Przedział pociągu jest dla mnie takim samym domem jak inne, gdzie zdarza mi się spędzać nieraz cały tydzień. », Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróżne 2*, op. cit., p. 109.

10. « Słońce stało jeszcze na zachodzie, a na wschodzie stał już księżyc w pełni swojej. Potem słońce zaszło i światłość niewymowna rozlewała się tam. Podniosłem lornetkę do oczu i zapatrzyłem się. Chmury tworzyły wielką, rozległą deltę rzeki, wpadającą do morza, wyspy, wysepki, szukałem tego miejsca na

Soulignons que parmi les symptômes de la « maladie » dont Stachura fait le diagnostic à la fin de sa vie, il y a un changement de l'expérience sensorielle du monde, ce qui coïncide avec les modifications des notes de son dernier cahier.

Je regarde sans apprécier le goût de ce que je vois. J'écoute sans apprécier le goût de ce que j'entends. Je touche sans apprécier le goût de ce que je touche. Je mange sans apprécier le goût de ce que je mange. J'écris sans apprécier le goût de ce que j'écris. Je fume une cigarette, mais je n'en apprécie pas le goût¹¹.

Dans une certaine mesure, ces notes remplissent les fonctions du cahier d'esquisse d'un peintre ou de l'appareil photo, qui permettent de saisir de manière instantanée des images changeantes. Stachura est très sensible à l'icono-, l'audio- et le logosphère qui l'entourent, ces notes donnant la mesure de sa sensibilité.

En se déplaçant sans cesse, Stachura marque ses trajets. Nous pouvons dire que ses notes tracent une trajectoire écrite d'un déplacement dans le temps et l'espace, en cela proches des déplacements dans la ville tels que les a décrits Michel de Certeau :

L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (*speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés. Au niveau le plus élémentaire, il a en effet une triple fonction « énonciative » : c'est un procès d'*appropriation* du système topographique par le piéton (de même que le locuteur s'approprie et assume la langue) ; c'est une *réalisation* spatiale du lieu (de même que l'acte de la parole est une réalisation sonore de la langue) ; enfin il implique des *relations* entre des positions différenciées, c'est-à-dire des « contrats » pragmatiques sous la forme de mouvements (de même que l'énonciation verbale est « allocution », « plante l'autre en face » du locuteur et met en jeu des contrats entre collocuteurs). La marche semble donc trouver une première définition comme espace d'énonciation.

On pourrait d'ailleurs étendre cette problématique aux relations que l'acte d'écrire entretient avec l'écrit et même la transposer aux rapports de la « touche » (le et la geste du pinceau) avec le tableau exécuté (formes, couleurs, etc.). [...]

Considérée sous ce biais, l'énonciation piétonnière présente trois caractéristiques qui d'emblée la distinguent du système spatial : le présent, le discontinu, le « phatique »¹².

Dans les notes de Stachura, nous avons affaire à ce qu'on pourrait nommer une pratique quotidienne de l'écriture-espace, dans laquelle l'immédiateté, le discontinu et l'élément « phatique » jouent un rôle primordial. Pratiquer le quotidien, ce qui est en corrélation avec les notes du journal, a dans une large mesure un aspect anti-systémique, et signifie en même temps – d'après la conception de

wybrzeżu lub w delcie, gdzie teraz przeniósłbym się chętnie. Siedziałem w parowie, odpoczywając, siedząc pod krzakiem leszczyny, suszce, którą ścinałem w lesie. Papierosa paliłem i patrzyłem na zbocza wąwozu, na drzewa, niebo wstrząsające, na ścianę równego lasu. Ach, Boże, Boże. Patrzyłem więc. », Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podrózne 1*, op. cit., p. 27.

11. Stachura, *Me résigner au monde*, op. cit., p. 30.

12. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, nouvelle édition, établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990, p. 148-149.

de Certeau – que ce qui est systémique constitue en permanence un point de repère¹³. C'est ainsi par exemple que fonctionnent les routes de communication qui permettent le déplacement dans l'espace. Stachura recopie souvent dans ses cahiers des indicateurs de chemins de fer ou d'autobus dont il pourra se servir ; il recourt aussi aux cartes, aux calepins et à la montre. Tous constituent des cadres de sa pratique du quotidien qui subissent en même temps l'usure, les changements de propriétaires, des transformations et qui représentent une certaine potentialité qui se réalise de par la spécificité de la pratique elle-même – individuelle, dynamique, progressive, interactive. Dans l'espace graphique de ses blocs-notes, cela se manifeste dans la suite des dates notées à l'avance dans les marges, avec des détails concernant certains jours, comme le lever ou le coucher du soleil, le lever et le coucher de la lune, les jours de fête à souhaiter, le temps qu'il fera, etc.

Entre ces différentes dates, et entre ces différentes notes, Stachura laisse beaucoup de places vides, parfois une demi-page ou les trois quarts, parfois une page entière voire une suite de pages vierges. L'espace graphique, potentiellement linéaire, continu, ordonné et normalisé des cahiers devient dans sa pratique non linéaire, discontinu, « chaotique », « indiscipliné ». Il n'existe rien de commun avec la procédure qui consiste à remplir des rubriques d'un formulaire ou inscrire dans un calendrier des pages successives, non plus rien de commun avec l'ordre des mots dans un espace graphique des pages du livre imprimé.

L'usage non syntaxique de la langue dans les notes dévoile un élément important. Il est impossible de les considérer comme un genre d'autobiographie, l'histoire de la vie de celui qui note. Leur fonction première n'est pas d'enregistrer la vie, mais de l'influencer, de la gérer. La terminologie de ses finances personnelles et de leur gestion est ici tout à fait à sa place. Sur les dernières pages des cahiers ou au verso des couvertures se trouvent des comptes, inscrits en règle générale dans de longues colonnes, qui notent la provenance et le montant des recettes attendues¹⁴, parfois le montant des prêts qu'il faudra rembourser (la plupart de ces positions sont raturées, ce qui signifie sans doute la réalisation de l'opération financière)¹⁵. Ces notes à caractère financier paraissent dans les blocs-notes de Stachura sous forme de prix, de listes de prix, de dépenses journalières, mais aussi de taux d'échange, à l'occasion de ses voyages à l'étranger. De longues listes de choses à régler, avec des tâches numérotées, se trouvent régulièrement dans chaque cahier, plus souvent que les comptes rendus de l'état de ses finances.

Les comptes et les listes de choses à faire soulignent clairement le caractère non textuel du journal de Stachura. Noter des sommes successives, des tâches

13. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, op. cit., p. 57-63.

14. Certains de ces comptes ont été retranscrits dans le volume, de manière linéaire ; dans le manuscrit, en revanche, ils occupent l'espace et jouent des possibilités graphiques du format cahier (manuscrit, ML, n° 2551, vol. V, c. 62v., 63v.)

15. Voir manuscrit, ML, n° 2551, vol. VI, c. 139-142 ; vol. VII, c. 92, 155 ; vol. VIII, c. 49 ; vol. IX, c. 87 ; vol. X, c. 52.

à faire, pour les barrer ensuite n'est pas une pratique textuelle¹⁶, mais une pratique où l'écrit se réalise à travers un certain type d'action, et où la note correspondante est un corrélat de l'action, ne pouvant être comprise que dans ce contexte¹⁷.

Il est important de souligner le caractère auto-thérapeutique de ses écrits : l'extériorisation des sentiments, des émotions et des états physiques, de la source de la souffrance, permet de les maîtriser, de les vaincre, ou tout au moins d'affaiblir leur puissance destructrice. Chez l'écrivain, ces états s'intensifient fréquemment et c'est dans ces périodes-là que s'accumulent des notes faisant état « d'une épouvantable solitude », « d'une attaque d'un désespoir sans limite », « d'un ouragan, d'un cyclone d'une tristesse absolue, déchirante¹⁸ ». Ces crises montent en puissance à partir de 1975 et dès lors, Stachura note l'apparition « des assauts de démons, du démon de l'absurde avant tout¹⁹ ».

Ce type de notes est souvent accompagné de pensées suicidaires, trait caractéristique des journaux et des notes personnelles en général²⁰. Chez Stachura, le motif du suicide est présent du premier au dernier cahier. Les notes qui en font part sont froides, presque analytiques. D'un côté, elles marquent un effort de comprendre les raisons qui le mènent à nourrir des idées suicidaires et les méthodes qui permettent de passer à l'acte. De l'autre, elles témoignent du désir de chasser ces idées.

En quoi consiste le fait que certains se suicident et d'autres, tout en souffrant non moins, souvent même plus, ne passent pas l'acte ? En quoi consiste leur endurance ? Ce sont leurs origines ouvrières et paysannes ? Les tentatives de suicide ratées ? L'idée esthétique face à son propre cadavre qu'ils voient dans leur imagination²¹ ?

Les cahiers manuscrits que Stachura prenait avec lui sur la route étaient pour lui des points d'appui auxquels il se réfère en permanence : ce sont de fidèles compagnons de voyage. Bien que marié (il épousa sa femme en 1962) et entouré

16. Voir Jack Goody, *la Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*, traduit et présenté par Jean Bazin et Alban Bensa, Paris, Éditions de Minuit, 1979 ; Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hy-pertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal – Paris, La Découverte, 1999.

17. Il s'agit d'une pratique que Grzegorz Godlewski appelle « pratique médiatisée par l'écrit [...] ce qui constitue l'identité de ce type de pratique est la part nécessaire de telle ou telle forme écrite qui joue le rôle de « lien intermédiaire permettant l'action », sans laquelle l'action elle-même aurait été dépourvue de son efficacité et de son sens (Grzegorz Godlewski, « Antropologia pisma: nowe obszary » dans : *Antropologia pisma. Od teorii do praktyki*, sous la dir. de Philippe Artières, Paweł Rodak, Warszawa, Les Presses de l'Université de Varsovie, 2010, p. 57).

18. « samotności straszliwej » ; « ataku straszliwym rozpacz bezgranicznej » ; « huraganie, cyklonie straszliwego, rozdzierającego smutku », Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróże 1*, op. cit., p. 83, 213, 243.

19. « ataki demonów, demona absurdu głównie », Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróże 2*, op. cit., p. 264.

20. Voir Michel Braud, *la Tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*, Paris, P.U.F., 1992.

21. « Na czym polega to, że jedni popełniają samobójstwa, a inni cierpiąc nie mniej, a może często więcej, nie popełniają samobójstwa? Na czym polega ta wytrzymałość? Na pochodzeniu robotniczo-chłopskim? Na nieudanych próbach samobójstwa? Na estetyzmie wobec własnego trupa widzianego oczyma wyobraźni. », Stachura, *Dzienniki. Zeszyty podróże 1*, op. cit., p. 160.

des personnes qui lui étaient proches tout au long de sa vie, l'auteur de *Me résigner au monde* éprouvait un sentiment de solitude contre lequel ces cahiers, à portée de main à tout instant, pouvaient remplir un important rôle thérapeutique. Certes, pas au point d'empêcher son suicide, mais il est probable que sans ses blocs-notes, l'écrivain aurait mis fin à ses jours plus tôt : c'est en tout cas un motif rémanent dans ses notes.

L'efficacité est un trait important des pratiques d'écriture comme la tenue de notes, d'un journal ou d'une correspondance. Ce trait les éloigne des pratiques textuelles et les rapproche de la pratique de la parole orale à caractère performatif, magique ou rituel. Dans les cahiers de Stachura, nous retrouvons au moins quatre types de pratiques similaires : consolations, décisions personnelles (résolutions), prières, voire « formules magiques ». Dans presque chacun de ces cas, le caractère graphique de ces formules revêt une importance décisive. Tout comme les « formules magiques » dans la culture orale qui se distinguent de la parole quotidienne, les formules magiques écrites produisent un effet par leur particularité graphique :

Mon Dieu, mon Dieu, ne me laisse pas devenir fou. [...]
 Mon Dieu, mon Dieu, ne me laisse pas devenir fou. [...]
 Mon Dieu, mon Dieu, ne me laisse pas devenir fou.
 [cette formule est répétée à huit reprises]²².

EN GÉNÉRAL, IL FAUT ARRÊTER DE BOIRE²³

TRANSPERCER LA FOLIE POUR ARRIVER AU SENS²⁴

FINITLATRISTESSE
 TERMINADALATRISTESA
 KONECZPYCMHOCMU
 SKOŃCZONYSMUTEK
 FINITLATRISTESSE²⁵

26 VII 1972 l'heure 22 min 9
 À partir de cette seconde, je serai indéfectible²⁶.

À LA FRONTIÈRE DE LA LITTÉRATURE

Pour terminer, il est utile d'apporter quelques réflexions sur la dimension littéraire des journaux de Stachura. Christophe Rutkowski, cité ci-dessus, remarque dans sa préface que Stachura « voulait franchir les frontières de la

22. Stachura, *Dzienniki. Zeszty podrózne*, p. 100-101 : « Boże mój, nie daj mi zwariować ».

23. *Ibid.*, p. 209 : « W OGÓLE TO TRZEBA PRZESTAĆ PIĆ ».

24. *Ibid.*, p. 226 : « PRZEBIĆ SIĘ PRZEZ OBŁĘD DO SENSU ».

25. Voir manuscrit, ML, n° 2551, vol. V, c. 61r. Ces lignes ne figurent pas dans la version imprimée.

26. « 26 VII 1972 godzina 22 min 9 / Od tej sekundy począwszy, będę niezawodny. » Manuscrit, ML, n° 2551, vol. VI, c. 43v.

littérature en éliminant la séparation entre la vie et la littérature²⁷ ». Dans son journal, on remarque très bien ce rapprochement entre la vie (pratiques de la vie quotidienne, pratiques d'écriture ordinaires) et la littérature. Les fonctions littéraires ou esthétiques existent ainsi dans son journal aux côtés de fonctions existentielles.

Tout d'abord, Stachura utilise les mêmes cahiers, les mêmes pages, le même espace graphique pour noter ses revenus, ses dettes, ses dépenses, énumérer les choses à faire, noter des horaires de trains, de bus, des recettes, des exercices linguistiques, etc., et en même temps, les fragments qui sont littéraires ou plutôt ordinaires, personnels et littéraires – ces derniers se repérant aux corrections qu'ils reçoivent, et parce que Stachura en publia ensuite plusieurs dans ses œuvres littéraires, notamment dans *Fabula rasa*.

Dans ces cahiers, on voit que Stachura est à la recherche d'un modèle littéraire dans lequel tout ce qui est littéraire est extrêmement proche de tout ce qui est ordinaire et personnel. Un modèle dans lequel la frontière entre les pratiques d'écriture ordinaire et les pratiques d'écriture littéraire s'efface.

La conception de « la vie-écriture » proposée par Henryk Bereza²⁸ reste la plus connue des interprétations de l'œuvre de Stachura. Elle est développée par Christophe Rutkowski²⁹, puis Dariusz Pachocki³⁰. Rutkowski montre comment Stachura recherche une « expression totale qui englobe toute l'expérience et qui dévoile le goût du quotidien », et tend à « réaliser une unité de la création et de la vie ». L'auteur utilise des cahiers de voyage pour arriver aux « frontières du livre et de toute la culture imprimée », ce dépassement devant servir l'expression non écrite, « l'expression non graphique »³¹, celle qui exclut toute écriture.

Une autre interprétation, que propose Agnieszka Karpowicz, consiste à établir une relation entre les notes relatives au quotidien et à la littérature comme un phénomène apparenté au processus de la sublimation. Dans des procédés littéraires, le quotidien est soumis à un nettoyage de sorte que « les phénomènes matériels et sensoriels cessent d'avoir du sens ; ce qui devient le plus important sont la perception pure et la sensation³² », grâce à quoi il est possible de réaliser toutes les potentialités de la communication transparente de la littérature³³.

Outre les différences entre ces deux propositions d'interprétation de l'œuvre de Stachura, un élément les relie : les deux critiques montrent comment, dans le processus de la pratique littéraire de Stachura, celui-ci « suspend toute implication

27. Rutkowski, « Préface », dans Edward Stachura, *Me résigner au monde*, op. cit., p. 9.

28. Bereza, *Życiopisanie*, op. cit., p. 455-456.

29. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze. Esej o „poezji czynnej” Mirona Białoszewskiego i Edwarda Stachury*, Bydgoszcz, Pomorze, 1987.

30. Dariusz Pachocki, *Stachura totalny*, Lublin, KUL, 2007.

31. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze*, op. cit., p. 193-198, 208.

32. A. Karpowicz, *Proza życia. Mowa, pismo, literatura* (Białoszewski, Stachura, Nowakowski, Anderman, Redliński, Schubert), Warszawa, Les Presses de l'Université de Varsovie, 2012, p. 259.

33. *Ibid.*, p. 110-111, 266.

pragmatique » des activités quotidiennes³⁴, « arrache des actions à leur dimension pratique et pragmatique³⁵ ».

Selon moi, il existe encore une autre interprétation qui permette de replacer au centre de l'ensemble de l'écriture de Stachura son activité diaristique. L'examen minutieux des cahiers de Stachura dans leur version écrite originale, c'est-à-dire dans les archives (et non pas dans une version imprimée), permet de voir comment l'écrivain s'est servi de son activité d'écriture, dans sa dimension la plus pratique et pragmatique, sur plusieurs niveaux à la fois. Ce qui constitue son élément premier est l'écriture, mais aussi la littérarité qui est liée à l'élimination de ce qui est pratique et pragmatique. Ce type de transgression n'est possible que dans l'espace manuscrit, non dans l'espace typographique. L'imprimé est régi par d'autres principes et génère d'autres pratiques. Stachura, comme le remarque avec justesse Christophe Rutkowski, a atteint « les frontières du livre et de toute la culture de l'imprimé³⁶ » : ce dépassement ne signifie pas l'exclusion de l'écriture en tant que telle, mais de l'imprimé. Stachura fut ainsi l'écrivain des pratiques manuscrites. Un écrivain qui remettait en cause et transgressait les règles de la culture de l'imprimé, c'est-à-dire de la culture qui a créé l'écrivain moderne.

34. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze*, op. cit., p. 224.

35. Karpowicz, *Proza życia*, op. cit., p. 272.

36. Rutkowski, *Przeciw (w) literaturze*, op. cit., p. 196-197.